Rosslyn ou a morte do aprendiz
Uma capela escocesa quatrocentista

Paulo Pereira
Historiador de Arte
Vice-Presidente do IPPAR
ppereira@ippar.pt

1. Introdução

Um dos mais interessantes monumentos góticos da Escócia é a Capela de Rosslyn no Midlothian, situada perto de Edimburgo[1]. A razão da sua fama e da sua fortuna crítica[2] advêm-lhe da forma intrigante que apresenta e da poderosa carga ornamental que possui. O monumento contém, de facto, particularismos estruturais diversos além de uma sobrecarga ornamental em muitos aspectos aparentemente alheia à tradição do gótico tardio do Norte da Grã-Bretanha. Para além do mais, a proliferação de símbolos e de cenas historiadas bem como de motivos ornamentais, alguns deles típicos, outros inéditos, tem originado desde o século XVIII – mas muito em especial a partir da década de 80 do século XX – uma significativa quantidade de literatura que a liga a "esoterismos" vários, designadamente aos Templários ocultos, à Demanda do Graal, à origem da Franco-Maçonaria (neste caso por inesperados e rigorosos registos históricos, saliente-se[3]) e aos descobrimentos da América do Norte. Uma mistura fascinante mas desarmante e, obviamente, não isenta de grandes riscos e de sensacionalismos vários[4].

Mas o que aqui me interessa não é só o desvendamento deste riquíssimo potencial simbólico – que será descrito e abordado – mas também o problema que esta igreja "fora de série" me coloca quanto à definição dos "estilos" arquitectónicos. Diga-se, aliás, em abono desta evidência, que todos os compêndios de história de arquitectura escocesa não hesitam em considerá-la completamente invulgar. É que a Capela de Rosslyn, tratando-se de um edifício iniciado por volta de 1440 e que ficou incompleto (as obras terminaram pouco depois da morte do patrocinador, em 1486), inscreve-se dentro da categoria do gótico-tardio e, neste caso concreto, não por acaso, parece-se com uma igreja "manuelina". Tanto assim é que os portugueses que a visitaram (que creio serem bem poucos) ficaram supreendidos pelo seu "ar de família". Os proprietários da capela, descendentes em linha directa dos fundadores, os Saint Clair de Rosslyn – agora a família Sinclair – não deixaram nunca de apontar esta estranha particularidade, atribuindo-lhe um ar "ibérico", senão mesmo "português" – e, logicamente, "manuelino". Creio que este facto é suficiente para motivar a discussão que aqui pretendo introduzir.

1. Vista geral da Capela de Rosslyn, Midlothian, Escócia

2. A Capela de Rosslyn

A Capela de Rosslyn constitui a parte construída de um ambicioso programa arquitectónico financiado por Sir William Saint Clair, Príncipe das Orkney (1396-1484). Sir William tencionava construir uma monumental colegiada, pelo que a documentação coeva dá conta que "*Willelmus de Sancto-Claro est in fabricando sumptuosam structuram apud Roslyn*"[5]. Segundo as crónicas (e a lenda) teria para tal contratado mestres pedreiros de toda a Europa. Não conseguiu, todavia, atingir os seus intentos[6] e desta grande igreja ficou apenas construída a capela-mor e as abas da parede nascente do transepto.

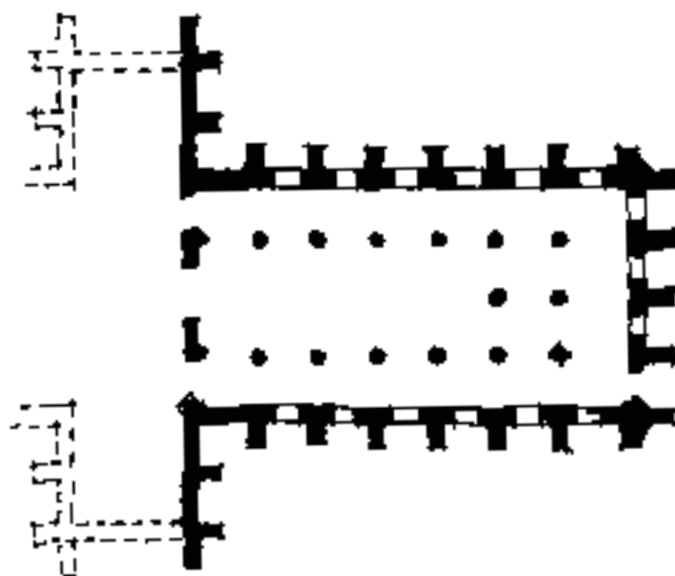
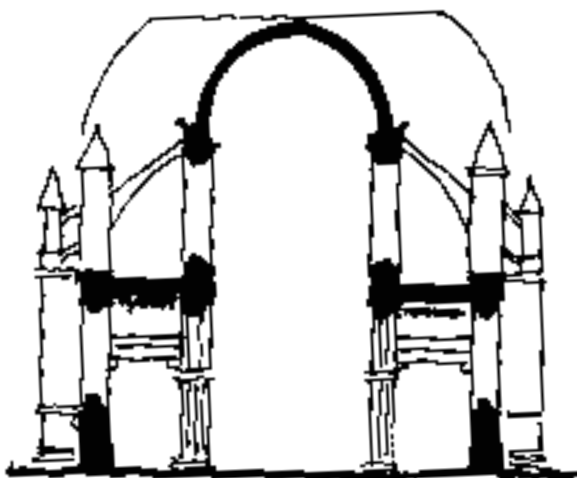
A planta do presbitério é rectangular e apresenta aparentemente três naves com uma parede testeira recta (Fig. 2). A nave central, mais ampla, é rematada a nascente por dois arcos, seguidos por outros dois, o que faz com que exactamente no eixo do templo se implantem duas colunas divisórias. Perpendicularmente disposto ao sentido das naves, este dispositivo colunário aparece igualmente na Catedral de Glasgow onde tinha como função providenciar um circuito de peregrinação no interior do presbitério (o peregrino deslocava-se pela nave lateral e inflectia depois na zona do Santíssimo para o deambulatório ortogonal constituído pelas fieiras dos arcos) (Fig. 2). A razão pela qual este sistema foi aqui adoptado é desconhecida, uma vez que não nos encontramos perante uma igreja de peregrinação (o que de facto acontecia com a Catedral de Glasgow, onde se situava o túmulo com as relíquias de S. Kentigern). Trata-se, quanto a mim, de um modelo tipológico da "escola gótica" britânica e escocesa[7] – e os patrocinadores quiseram, naturalmente, emular aquela grande catedral, valorizando a capela-mor, conhecida como Capela de Nossa Senhora (a *Lady Chapel*).

A cobertura deste dispositivo da cabeceira – um autêntico retro-coro, mais baixo do que a nave central – é efectuada com recurso a abóbadas de berço quebrado e a abóbadas nervadas do tipo *rib-vaulting* britânico (aliás extremamente desenvolvido) – estas mais acentuadas no segundo tramo. A base das nervuras ao nível do seu encontro com as mísulas desenvolve-se depois em gigantescas cúspides de forma piramidal extremamente desproporcionadas. Este retro-coro funciona assim como uma espécie de baldaquino de pedra. Uma escada aberta no pavimento do tramo nordeste dá acesso à cripta rectangular semienterrada que funcionou como sacristia (elemento aliás inédito em qualquer igreja gótica).

A nave central é coberta por uma abóbada de berço quebrado, em pedra, reforçada por arcos torais com pendentes (*ribs*) (Fig. 3). De uma forma pouco comum para a arquitectura do século XV, as naves laterais são

2. Vista geral da *Lady Chapel*/deambulatório

3. Vista geral de três dos tramos da abóboda da nave central

4. Planta simplificada da Capela de Rosslyn, com o transepto representado a tracejado (segundo Cruden)

5. Corte simplificado da Capela de Rosslyn (segundo Cruden)

6. Vista das naves laterais arquitravadas

cobertas por abóbadas de berço quebrado perpendiculares à da nave (transversais, portanto) e os seus arranques assentam em arquitraves rectas (Fig. 5). Este esquema é outra das originalidades de Rosslyn (Fig. 6). Eventualmente motivado por questões de engenharia, uma vez que o peso da abóbada central é muito grande, estas abóbadas transversais serviriam de reforço estrutural, reforço este complementado pelos contrafortes do exterior e pelos arcobotantes que sobre eles se ergueram.

No exterior, o conjunto apresenta um ar robusto, animado pelo rasgamento no piso térreo de janelas de arco quebrado com grilhagem simples de dois lumes e tímpano; no segundo piso rasgam-se janelas de arco quebrado sem lumes formando um clerestório. As paredes são reforçadas por contrafortes (seis de cada lado, cinco na parede testeira). Assim, as faces do templo são ritmadas quer pelo relevo que lhe é conferido pelos contrafortes, quer ainda pelos arco-botantes que se lhe sobrepõem, uns e outros rematados por pináculos piramidais.

A ornamentação das ombreiras das janelas por florões e os detalhes decorativos da traçaria dão ao conjunto uma expressão densa e rica, pese embora o desequilíbrio formal que o conjunto patenteia, sobretudo se comparado com a pureza de linhas dos outros edifícios góticos escoceses do mesmo período ou ligeiramente anteriores.

No interior, desenrola-se uma teoria ornamental sem precedentes na Escócia, tal é a sua densidade. É grande a dificuldade em descrever – a não ser de maneira esquemática –, o seu conteúdo, sujeito aliás a interpretações diversas consoante o ponto de vista dos hermeneutas. Alerto para o facto da ornamentação se desenvolver em diversos suportes (o que é óbvio, quando praticamente não existe uma única superfície desprovida de motivos decorativos em relevo), como sejam:

a) Mísulas, em geral;
b) Mísulas dos pilares embebidos;
c) Capitéis;
d) Arquitraves;
e) Jambas das janelas;
f) Intradorso da abóbada;
g) Fuste das colunas.

As tipologias decorativas vão desde as figuras em relevo, isoladas, até às teorias de frisos com cenas narrativas (sobretudo nas arquitraves), passando pelos fechos das abóbadas e por mascarões – alguns rematando as cúspides das pedentes ou *ribs*. Podem ali encontrar-se, naturalmente, todos os tipos de figuração possíveis (Fig. 7):

- decoração vegetalista (que domina);
- figuras humanas – representando personagens sagradas ou profanas;
- heráldica;
- cenas historiadas de diversas fontes narrativas.

7. Pormenor da concentração ornamental junto de uma das zonas de junção das naves

Adopto aqui a fórmula descritiva mais consensual, que é também a que se encontra mais de acordo com os parâmetros descritivos da iconografia sagrada do século XV, para registar os temas ou motivos mais relevantes na economia simbólica do monumento (cabendo-me mais adiante discutir as especificidades e as variantes mais inesperadas).

3. A iconografia

Assim, para quem entra pela porta Norte observando a parede limítrofe, encontrará logo à direita a cena da Crucificação exposta numa mísula de um pilar embebido. Segue-se, prosseguindo para nascente, uma coroa de espinhos e o escudo de armas dos Saint Clair. Na parede testeira encontramos duas mísulas, cada qual com um anjo. Na parede oposta encontram-se dois apóstolos (numa janela) e, segundo alguns, o conjunto das Nove Ordens da Hierarquia Angélica[8] (Fig. 8). Na nave central encontramos (seguindo um percurso de poente para nascente e do lado esquerdo para o direito, circundando o interior do monumento) uma mísula com a "*cara do aprendiz*" (voltarei a esta questão), outra mísula com a figuração da cena do Filho Pródigo e outra ainda com a cabeça de um leão.

8. Pormenor ornamental dos capitéis de um dos pilares (anjos músicos)

Segue-se uma arquitrave com a figuração de Deus em Glória. Outra arquitrave, perpendicular à nave, exibe a cena de Sansão puxando os cabelos a Dagon. A arquitrave que lhe corresponde (paralela à nave), bem como as chaves dos pendentes, representam uma Dança da Morte. Uma das chaves centrais do retro--coro (tramo Norte) exibe a Estrela de Belém e figuras evocando o Nascimento de Cristo. Nos capitéis dos primeiros pilares do retro-coro encontramos dois anjos; o terceiro pilar, com um enrolamento "torso", é o célebre *Pilar do Aprendiz*.

As arquitraves são ricas em ornamentos. Uma delas possui uma inscrição em letra lombarda ("FORTE EST VINUM FORTIOR EST REX FORTIORES SUNT MULIERES SUPER OMNIA VINCIT VERITAS" – em tradução livre: "*o Vinho é forte, o Rei mais forte; as mulheres ainda mais fortes; mas sobre tudo triunfa a verdade*") que constitui citação de uma passagem bíblica do Livro de Esdras III – um apócrifo (Esdras III, 3-10/12)[9]; outra com a representação dos Sete Pecados Capitais. Em correspondência, outra arquitrave exibe a representação das "benfeitorias" (voltarei a esta questão). Na nave central (agora seguindo a direcção poente) encontramos sucessivamente um pilar decorado ao nível dos capitéis por representações zoomórficas e humanas, a que se segue outro com a figura da profetisa Ana; daqui parte um arco longitudinal com a figuração dos Doze Apóstolos e de quatro mártires com os respectivos atributos; Cristo o Nazareno encontra-se na mísula do pilar seguinte, a par de dois homens em luta e de Sansão (ou David) debatendo-se com um leão. Em cima, numa outra mísula da abóbada vê-se a "*mãe do aprendiz em luto*" e, ao nível da cornija, outra mísula, desta vez com a face do "*mestre assassino*". Abundam ainda em inúmeros lugares figurações de máscaras de "homens--verdes" ou homens selvagens (conhecidos na Grã--Bretanha por "*green-men*"). A abóbada da nave central é totalmente recoberta por ornamentação em série (e em relevo) de estrelas e flores (Fig. 3).

Como se percebe, a heterogeneidade é grande. Diria mesmo que é fácil perdermo-nos nas referências cruzadas e na aparente "desordem" de disposição dos motivos. Para além do mais, por entre as representações que vertem da Bíblia, esgueira-se um estranho

enredo. Mas este enredo ou "estória" – ou melhor, a lenda – é simples de contar.

4. As lendas. O aprendiz e a "maçonaria"

Quando o estaleiro se encontrava em laboração havia chegado a altura de fabricar um pilar original, segundo um modelo proveniente do estrangeiro. O mestre, porém, não conseguiu executá-lo, pelo que abandonou temporariamente a obra para se inteirar do método de execução do pilar algures no estrangeiro – presumivelmente em Roma, segundo a lenda. Porém, um aprendiz, durante a sua ausência, executou o insólito pilar na perfeição, tal qual ele ali se encontra hoje: é este o Pilar do Aprendiz (*the Apprentice Pillar*) (Fig. 10).

O mestre, após o regresso, vê-se confrontado com a habilidade do aprendiz. Por inveja, o mestre mata o aprendiz com um violento golpe de macete na cabeça. Daí, ainda segundo a lenda, a figuração do aprendiz com a cabeça golpeada (um lenho na testa) (Fig. 9), a representação da cara façanhuda do mestre "assassino", e da mãe-viúva e chorosa (*the widowed mother*). Naturalmente que esta história (embora nem sempre com traços tão lúgubres e dramáticos) é comum a outros monumentos do período gótico sempre que se encontra em causa um feito arquitectónico ou de engenharia de relevância. E faz parte do folclore habitualmente associado, *a posteriori*, às edificações mais marcantes. Neste caso, a lenda contém, como se verá, elementos mais misteriosos ou convenientemente aptos a serem decifrados de uma forma oblíqua.

9. A "cara do aprendiz" em mísula na nave da capela

10. O Pilar do Aprendiz ou *Apprentice Pillar*

Existe naturalmente uma explicação hipotética (mas lógica) para a lenda. Segundo Stewart Cruden, existia no Norte da Grã-Bretanha um *atelier* de escultores e lavrantes de alabastro particularmente activo dirigido por Thomas Prentys e pelo seu filho – o qual se encontra devidamente documentado. Acaso tenha sido esta oficina encarregada de esculpir o célebre pilar, o nome que lhe foi dado foi depois corrompido de *Prentys* (ou *Prentice*) *Pillar* em *Apprentice Pillar*, associando-se-lhe depois a lenda, tal o grau de mestria e de habilidade necessário para a sua produção[10].

Refira-se, igualmente, que a referência continuada à *mãe-viúva* contribuiu, por sua vez, para a tradição franco-maçónica uma vez que os néofitos maçons são habitualmente conhecidos por "*filhos da viúva*"... Mas não só. O facto é que o envolvimento historicamente documentado dos Sinclair com os movimentos de emancipação dos pedreiros durante o período de pós-Reforma constitui um importante marco histórico para a construção da *grande narrativa* templário-maçónica. De facto, data de 1600 ou de 1601 a primeira carta de direitos de pedreiros assinada por William Schaw em nome dos mestres pedreiros e homens-livres da Escócia e concedida por um dos descendentes de William Saint Clair, de nome William Sinclair. Os pedreiros referem que "*hes ever bene observit amangs ws*" que os "*lairds*" de Rosslyn "*hes ever bene p(ro)tectors of ws and our privileges*". A *Saint Clair Charter* (a primeira entre várias) representa a união de várias lojas de pedreiros da Escócia debaixo de um patrocínio senhorial e pode ser considerado o primeiro documento do tipo na Europa.

De acordo com o que nele se dispõe, o documento tem sido interpretado como um ponto de viragem essencial que deu origem ao movimento associativo e protectivo da Maçonaria. Trata-se aqui não da Maçonaria tal como ela veio a institucionalizar-se nos inícios do século XVIII, mas essencialmente de uma Maçonaria "prática". Mas não restam dúvidas que a Franco--Maçonaria "clássica" (quer dizer "especulativa") remetia a sua origem para a Escócia – e daí o célebre, antigo e tradicional *Rito Escocês* –; ou para uma origem ainda mais recuada, em outras paragens e em tempos mais longínquos, já míticos e mágicos (mas que envolvem invariavelmente o Templo de Salomão e os Templários).

Note-se ainda que este William Sinclair, dispensador de regalias para os mestres-pedreiros, era um católico que lutou em pleno período da violenta Reforma pela manutenção da grande colegiada dos seus homónimos antepassados. Emigrou mais tarde para a Irlanda católica onde veio a morrer por volta de 1627-1628, quando é emitida a segunda Carta[11].

5. O problema do "estilo"

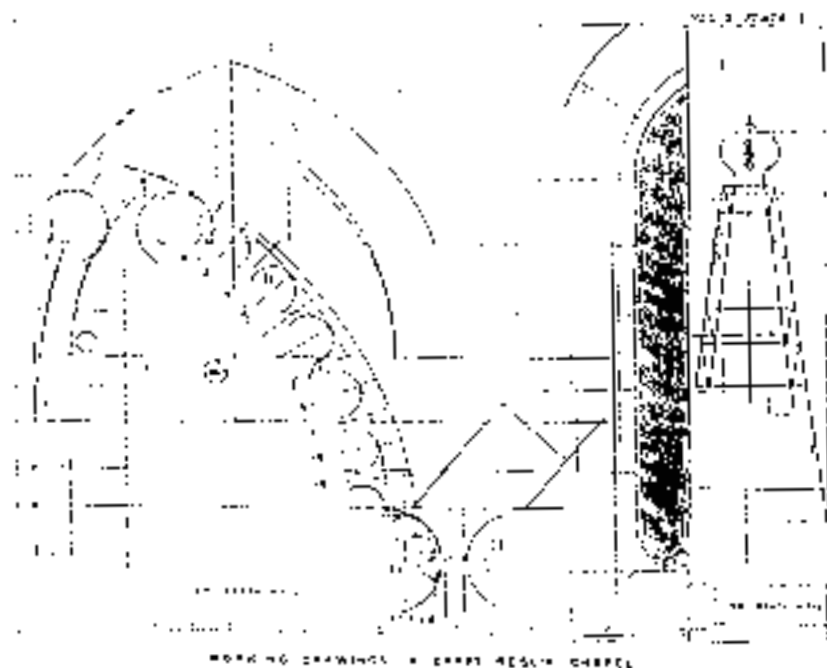
O "Pilar do Aprendiz" é, de facto, uma das peças mais interessantes do conjunto. A sua decoração configura--se através de um conjunto de baquetas à volta das quais se desenvolve o enrolamento torso de três guirlandas vegetalistas (Fig. 11). A base possui decoração fitomórfica e oito dragões enrolados (Figs. 12, 13). O capitel possui igualmente uma pletórica ornamentação vegetalista e figurativa. À primeira vista é daqui também que nos vem essa súbita familiaridade com obras portuguesas manuelinas, uma vez que este pilar evoca de várias maneiras as colunas torsas do "estilo manuelino"[12],

11. Pormenor do Pilar do Aprendiz: fuste com *torsade*

bem como a decoração de capitéis e bases deste período. Este testemunho, associado à profusão ornamental que descrevemos e ao aparente organicismo da mesma, concorre para o paralelismo epidérmico que se estabelece entre a Capela de Rosslyn e as obras ibéricas.

Anote-se que este facto é acentuado pela já referida literatura que insiste nas conexões de Rosslyn com a Europa continental. Aliás, esta literatura de carácter cronístico remonta ao século XVIII, aos "*charts*" familiares dos Saint Clair, dos quais se destaca a seguinte passagem: *"...it came into his (Sir William Sinclair's) minde to builde a house for Gods service, of must curious worke, the wich, that it might be done*

12. Pormenor do Pilar do Aprendiz: base

13. Pormenor do Pilar do Aprendiz: base

14. Levantamento da traçaria gótica da sacristia subterrânea da capela (segundo Robert Anderson)

with greater glory and splendor, he caused artificers to be brought from other regions and forraigne kingdoms and caused dayly to be abundance of all kind of workmen present, as masons, carpenters, smiths, barrowmen, and quarries, with others; for it is remembred, that for the space of tiyrty-four years before he never wanted great numbers of such workmen [...] first he caused the draughts to be drawn upon Eastland boords, and made the carpenters to carve the according to the draughts thereon, and the gave them for patterns to the masons, that might thereby cut the like in stone"[13].

Esta notável passagem, para além de mostrar um rigoroso conhecimento dos processos de traçaria medievais (com moldes, modelos ou desenhos e padrões de madeira passados à pedra – certamente por conhecimento da Sala do Risco, cujos vestígios excepcionais se encontram na sacristia, o que fez perdurar a tradição), refere os inevitáveis "*reinos estrangeiros*" onde teriam sido recrutados os pedreiros. As tonalidades, por assim dizer, exóticas, em termos decorativos, são postas em relevo em apreciações artísticas quanto às prováveis filiações da estrutura e ornamentação da colegiada, situando-as em Espanha e na França do Sul[14].

Obviamente que os termos de comparação para os particularismos estruturais e decorativos não poderão nem deverão ser somente estes. O facto é que a estrutura da cobertura em berço quebrado é uma característica comum a algumas igrejas tardo-góticas do século XV em toda a Europa. Quanto às chaves de pendentes trata-se de uma característica própria da Inglaterra e aí usada em importantes edifícios dos séculos XIV e XV (e do século XVI).

Acrescente-se, porém, que para aumentar o interesse deste pequeno templo dispomos, como referi já, de uma parede marcada pelos moldes dos pedreiros que aqui laboraram (Fig. 14). A sacristia semienterrada terá sido uma das primeiras dependências a ser edificada e funcionou como "loja". Encontramos gravados os seguintes desenhos técnicos à escala 1:1, todos com correspondências directas nos elementos arquitectónicos do templo[15]: um arco apontado com a marcação da profundidade das aduelas; parcialmente sobreposto a este encontramos o "risco" de outro arco apontado com a preparação dos círculos que calculam o lançamento das *ribs* ou dos pendentes (sete circunferências incompletas marcadas a compasso). Na base deste "risco" encontra-se uma meia-rosácea desenhada. Imediatamente acima encontra-se a projecção de um rectângulo que constitui, seguramente, um artifício de medição e transposição para o talhe da pedra de proporções "universais". Mais ao lado surpreende-se o traçado de um coruchéu com os seus três andares esquematicamente representados e o florão que o encima. Creio tratar-se de um dos mais impressionantes conjuntos de traçaria gótica britânicos e, mesmo, europeus. Uma verdadeira lição de traçaria que deixou, como se percebe, a sua impressão no património lendário do edifício, o que não é de admirar.

O que efectivamente desloca os argumentos críticos e comparativos em Rosslyn é, essencialmente, a sobrecarga decorativa já referida. Aí sim, encontramos paralelismos, não em Inglaterra, nem sequer em França, mas curiosamente em Espanha e Portugal – mas em período posterior, mormente no "estilo isabelino" e no já mencionado "manuelino". A explicação para o facto parece difícil de encontrar – mas se calhar é a mais simples de todas: trata-se de um *fenómeno de convergência*, com um episódio precoce motivado por uma peculiar conjuntura – a de Rosslyn, e da vontade de William Saint Clair.

Quanto ao "manuelino" é facto que expendi em outros escritos o meu entendimento quanto à sua especificidade.

Naturalmente que concordo com os estudiosos que consideram o "manuelino" uma variante de uma difundida tendência internacional, integrando-o no gótico tardio. Mas sempre afirmei que tal variante resultava de uma conjugação de factores aparentemente "universais" (todos eles efectivamente marcantes do gótico tardio) que terão todavia encontrado em Portugal uma conjuntura peculiar que lhe vieram a conferir um carácter mais reconhecível e mais acentuado. E, sobretudo, sempre frisei que o "manuelino"– tanto o conceito quanto a coisa em si a que usualmente damos a qualificação de "manuelina" – tinha a ver com uma *historicidade própria*. Os traços desta peculiar historicidade são aliás perceptíveis no próprio período manuelino e logo depois, por oposição, contraste ou *a contrario senso*, no período joanino, através de opiniões críticas expendidas por diversos autores quinhentistas (não muitos, é certo, mas alguns – ou os suficientes).

O manuelino possui todas as características que habitualmente ajudam a encapsular o conceito de gótico tardio:

a) um gosto pelos volumes "arquitectónicos";

b) a marcação destes volumes através de cornijas e saliências corridas identificando andares e hierarquias posicionais;

c) a "desconstrução" ou instabilização destes volumes através da potente carga ornamental que os passa a revestir;

d) uma acumulação de efeitos díspares e "medievais" promovida por essa ornamentação – a maior parte das vezes popular e "inculta";

e) a acentuação dos programas historiados ou de teorias de correspondências relativamente à simbólica e à escultura monumental que se instala nos monumentos;

f) a utilização de um receituário rico mas estereotipado de formas para perfilamento de vãos;

g) um repertório de formas que atravessa diversas regiões da Europa;

h) um gosto assente no uso da heráldica, que invade todas as superfícies;

i) uma expressividade "naturalista" ou hiper-realista dos suportes que procuram imitar a natureza (a vegetação) ou as manufacturas.

Todas estas características, não sendo um exclusivo português ou manuelino, vieram a ter porém uma tradução condensada, compacta, gorda, entumescida, como se o escasso tempo de duração do "manuelino" (grosso modo de 1490 a 1540) tivesse ele próprio passado à pedra apressadamente e de forma "compacta" e urgente. E liguei o manuelino a um gosto de corte, quer por via da tradição mudéjar, quer por via do luxo edilício – que se exprimia nesta superabundância de formas –, quer ainda por via da respresentação do poder e da sua enunciação simbólica a vários níveis (civil, religioso e mágico).

Ora, esta especificidade – à parte a criação do conceito, naturalmente – encontramo-la em Rosslyn. O que quer isto dizer? Que a conjuntura Rosslynina era idêntica à manuelina (embora a precedesse de trinta anos)? Ou que pelo contrário Rosslyn só prova que o "manuelino" não é nada de especial e pode acontecer nos arredores de Lisboa mas também nos arredores de Edimburgo?

Naturalmente que a história de arte e da arquitectura se encontram familiarizadas com as leituras formalistas que estão na origem da afirmação e consolidação da teoria dos "estilos" principalmente teorizadas, de forma brilhante aliás, por Wollflin e Focillon[16]. Não valerá a pena, creio eu, recapitular tal teoria que se pode considerar património metodológico da própria disciplina. Pessoalmente, depois de aprender a criticar estes mestres pela mão de outros mestres, sempre guardei para mim uma posição de reserva quanto a esta teoria. Resumindo razões, creio que os "estilemas" são em bom rigor abstracções modernas ou "modernistas" sem aderência à realidade contemporânea dos fenómenos a que se aplicam. Quero com isto dizer que a consciência contemporânea do "encomendar" e do "fazer" existia, mas, especialmente na Idade Média (ou seja, antes da Idade Clássica que ergue a historicidade selectiva como um dos seus pilares e os modelos a imitar como outro), reduzia-se a uma *consciência morfológica, conjuntural*, que levava a que muitos dos edifícios ou dos móveis fossem qualificados "*ao modo de*" (mas nunca como

um entre muitos outros exemplos de uma espécie de ordem estilística universal determinada "biologicamente"). Já o formalismo complexo de Kubler é muito mais sedutor. O que está em causa é a materialidade dos objectos, as "séries" de produção em que se inscrevem, as imitações a que deram lugar, as "reduções" que delas decorrem, e as modificações e rupturas que provocam. As "cabeças de série" motivam imitações e emulações diversas até que outra cabeça de série "original" dê lugar a outra série. Estaríamos assim, mediante um paradigma que sabemos ser ainda "biológico", perante uma espécie de árvore genealógica das formas, com o seu evolucionismo próprio. Mas, como se sabe – especialmente a partir dos anos 80 –, mesmo o evolucionismo puro e duro se tornou complexo, interrupto, fragmentário e alvo de "saltos" e "catástrofes" probabilísticas (veja-se, a este respeito, as diversas teorias mais recentes relativas à evolução dos dinossauros ou dos antropóides[17]). Ou seja, o problema é como explicar que dentro de estruturas arborescentes e derivativas relativamente estáveis (este dá origem àquele, que dá origem aqueloutro) aparecem *episódios súbitos*, inexplicáveis, sem antecedentes, *desvios de norma* que não chegam a constituir, todavia, novas "cabeças de série".

Parece-me ser este o caso de Rosslyn. Não deriva, a não ser em pontos particulares (como a *Lady Chapel*) de uma tradição puramente escocesa ou mesmo britânica. Em termos europeus, tem os seus parentes localizados em zonas muito mais distantes do que era suposto. Como não se trata de justificar aqui uma espécie de "*continental drift*" artístico, esta explicação, por via da migração de operários (que é a que as crónicas registam), sendo interessante, não explica tudo. Por que razão é que este objecto encantatório e enigmático se ergue no Midlothian?

Quer dizer: é óbvio que o "ar manuelino" da capela de Rosslyn é *fruto do acaso*. Ou seja, por muitos operários e pedreiros ibéricos que eventualmente ali tenham trabalhado – o que está longe de ficar provado –, juntamente com outros estrangeiros que faziam parte dessa fascinante primeira *comunidade europeia* da arquitectura, o que pesou na escolha deste partido arquitectónico foi, certamente, o encomendador e o programador do edifício.

Quem é que o quis assim e não de outra maneira? A resposta é simples: Sir William Sinclair. Como é que Sir William distinguiu a sua encomenda das demais? Através do programa ornamental e do programa que lhe subjaz.

Claro que é legítimo perguntar (como muitas vezes se fez e faz para o "manuelino"): se acaso estripássemos a capela de Rosslyn de toda a sua incrível carga decorativa, não passaríamos a estar perante um monumento banal, de matriz escocesa "provincial"? A resposta (que também se aplica ao "manuelino") é: não!

De facto, a escala do monumento e as soluções estruturais adoptadas, com algumas excepções de "série" (porque, enfim, há que convir, era "aquela" a maneira de edificar), são incomuns. Dir-se-ia, com justeza, que uma coisa determinou a outra, sabendo nós – eu pelo menos tenho defendido esta posição – que na Idade Média "*estrutura" e "ornamento" eram distinções inexistentes*.

A obra *era completa* como é óbvio: *a colegiada foi feita para suportar aquela carga ornamental*; e aquela carga ornamental *foi pensada – literalmente, pensada e planeada – para assentar naquele edifício*. Esta tese, se assim lhe posso chamar, não impede que outras igrejas do mesmo período se inscrevam na "normalidade" das séries formais escocesas. Eram a grande maioría. Mas a que constitui excepção incomoda pela sua expressão, aliena, sem família, órfã...

E, de facto, aquilo que importa analisar, na minha opinião, é a formação do gosto. Porque neste caso foi o gosto do comitente/programador que informou todo o projecto.

Efectivamente, para serem tomados nesta perspectiva, são quatro os grandes temas dominantes da Colegiada de Rosslyn:

I. a estrutura arquitectónica do edifício na sua globalidade e, em especial, na parte que foi concluída;

II. a ornamentação arquitectónica de carácter "sinalizante" da diferença da estrutura (a linguagem propriamente dita, expressa em morfemas e sintagmas únicos – como por exemplo a coluna torsa);

III. o programa iconográfico de "primeiro nível" – narrativas, parcelas historiadas ou imagens – de carácter religioso e cristão;

IV. o programa iconográfico de "segundo nível" – temas heráldicos, história da família, a marca do encomendador;
V. o programa iconográfico de "terceiro nível", ou seja, a carga ornamental acumulada e de grande variedade e de mais difícil interpretação (temas vegetalistas, temas animalistas, etc.);
VI. os temas iconográficos, narrativos ou ornamentais, que não se integram em registos mais comuns e que suscitam até interpretações polémicas, quase todas esotéricas ou relacionadas com as "ciências tradicionais".
Segundo creio, todas estas componentes foram objecto de uma escolha intencional e são estas componentes que conferem à Capela de Rosslyn o seu carácter específico.

1. Estrutura arquitectónica

Quanto à estrutura da Colegiada, sendo desconhecido o programa global completo, percebe-se no entanto a sua grande ambição. Efectivamente, o presbitério que foi construído apontava para uma obra extensa, de três naves, e de modulação semelhante à de uma catedral. A planta do presbitério baseia-se directamente num modelo escocês, como salientámos já, e mais directamente na celebrada Catedral de Glasgow, de onde copia a planta quase que integralmente, incluindo a *Lady Chapel* ou retro-coro. Como é óbvio, trata-se de uma intenção de algum modo megalómana (a prova é que nem sequer se atingiu um terço da sua execução), o que está de acordo, depois, com a carga ornamental heráldica que caracteriza o edifício. A *celebração pessoal* dos Saint Clair e do seu poder local mas principesco era o objectivo central da encomenda, que se estenderia depois, por certo, à assunção da Colegiada como *panteão familiar*. Nada de novo. Esta é uma das características dos programas de construção tardo-gótica: a privatização do espaço fúnebre.
Ainda em termos de estrutura, parece-me evidente que o edifício foi manifestando problemas de estabilidade e que algumas das soluções encontradas não foram as mais canónicas, tais como a construção de abóbadas de berço perpendiculares à nave, certamente motivadas por problemas de estabilidade da nave central, mas também de segurança das colaterais, que assim saíram mais robustas. Mas o sistema era conhecido na Escócia e adoptado em diversos edifícios, designadamente castelos: raramente, porém – se é que alguma vez –, foi adoptado em igrejas. Nestes castelos foi de facto identificada a existência de compartimentos laterais com cobertura em abóbada de berço quebrada assente em arquitraves rectas. Eis o que revela uma mão-de-obra local familiarizada com procedimentos construtivos pragmáticos. Não obstante estes factos, verifica-se que o monumento obedeceu a uma planificação mais ou menos rigorosa, que se veio a reflectir no jogo de proporções e na métrica adoptada, que é facilmente inserível num qualquer esquema de "rede geométrica" (*steinmetzgrund*), parte delas motivando interpretações "esotéricas". Estas interpretações são sempre possíveis, mas são também de algum modo abusivas uma vez que a matriz geométrica é muito flexível sempre que se lhe apõem figuras geométricas simples (o quadrado, o círculo, o triângulo) que faziam objectivamente parte do repertório de planificação dos mestres pedreiros góticos.
Parece evidente, também, que William Saint Clair quis fazer um edifício *muito* marcante, não podendo senão dispor de um *know how* limitado e de modelos mais ou menos usados. Não era possível assegurar uma mão-de-obra qualificada em Edimburgo, pelo que foi necessário o seu recrutamento noutros pontos do país e, provavelmente, da Europa, como era aliás habitual. O que daqui resultou foi a habitual mescla que distingue o que foi "traçado" de base (a planta, tradicional, por assim dizer "normal") e o *resultado das altimetrias* com a decoração que lhe foi aposta (invulgar e fora de contexto). Refira-se, ainda, que a sobrecarga ornamental funcionou, claramente, como uma forma de "modernização" da própria estrutura, isto é, de *aggiornamento*.

2. A ornamentação arquitectónica "sinalizante"

De facto era este o gosto que começava a imperar na época, nas ilhas britânicas – o da densidade decorativa *versus* geometrismo *perpendicular*. O que aconteceu em Rosslyn foi o aproveitamento de uma tendência

epocal para efectuar a actualização da estrutura, tradicional, conferindo-lhe um sinal suplementar. A diferença iria manifestar-se através da profusão dos sinais que o edifício, especialmente no seu interior, exibia. Creio que o facto da decoração não passar, por assim dizer, "para fora", tem muito a ver com uma contenção que, apesar de tudo, ainda imperava – desde meados do século XV até aos seus finais –, mas que já não constituía qualquer obstáculo para os edifícios góticos mais tardios construídos no século XVI, que se deixam literalemente invadir por temas e motivos de toda a sorte, mesmo pelo exterior.

Quanto ao interior, dei já conta de quais os campos arquitectónicos utilizados para suporte decorativo: foram utilizados *todos* sem excepção. Como parece óbvio, estamos em presença de um programa *sui generis*. O que se passou? Uma extensão gradual do programa decorativo, que se confinou ao presbitério em vez de se alargar a todo o edifício planeado. Mas também um gosto muito peculiar por uma simbólica densa e, até certo ponto, "desorganizada". Que dizer: parece não se encontrarem ainda estabelecidos mecanismos sólidos de correspondência e espelhamento de temas e motivos; e a sua acumulação, por vezes de forma intrigante, resulta disto mesmo. Acrescente-se o temário (que mais à frente voltarei a tratar) já de si pouco vulgar – ou invulgar de todo.

Do ponto de vista da leitura do conjunto o preenchimento de todos os suportes disponíveis (mísulas, capitéis, arquitraves, jambas e até o intradorso da abóbada) confere à igreja um carácter de *ruptura de linguagens*, que a estrutura por si só não asseguraria. Eis a "modernização" de que acima dei conta. Trata-se de uma atitude que vai de par com a iniciativa de ostentação radical do monumento. Naturalmente que esta explicação não esgota a essência da questão.

O facto é que havia *muito a dizer* em pouco espaço. E havia *muito que revestir*, estando lá para isso todos os motivos *mais serializados*, como sejam os temas fitomórficos, por natureza particularmente aptos a afeiçoarem-se às estruturas portantes do gótico tardio, "complicando-o" como se pretendia. As arquitraves são decoradas em toda a sua extensão; as mísulas e os capitéis são preenchidos por motivos de todos os tipos, algumas vezes trepanados; as colunas são caneladas por baquetas; os panos das abóbadas são divididos em tramos ornamentais (que correspondem aos tramos da igreja) cada um dos quais com um motivo (rosas, "margaridas", "lírios", estrelas); os diversos níveis e "andares" da altimetria do edifício encontram-se sucessivamente marcados, interrompidos, salteados por uma sucessão efectivamente "desarmónica" (perante padrões de euritmia clássica) de volumes, imagens e sinais.

O carácter enigmático de alguns destes motivos advém-lhes do facto de já não imitarem a natureza: são eles próprios "natureza" (à boa maneira da "ideologia arquitectónica" gótica, na minha opinião). O que quer isso dizer? Com o risco de ser demasiado insistente quanto às especificidades de cada "modo", diria que caso o modelo ou "modo" aplicado em Rosslyn se tivesse estendido a toda a Escócia, estaríamos perante um potencial estilo Rosslyniano – ou *Rosslyno*, para brincar com os neologismos...

15. Arquivolta de arco da nave com a figuração dos Apóstolos

3. A iconografia de "primeiro nível": o programa religioso

À maneira do gótico tardio mais irridente, o registo iconográfico de carácter religioso – ou com temática religiosa para ser mais preciso – encontra-se em alguns pontos tipificado. Ou seja, procede por oposição tipológica, por correspondência e por lógica reptitiva e interactiva. Assim acontece por exemplo com a arcada provida de figuração dos Apóstolos (Fig.15) – que se repete – com as figurações de anjos e das hierarquias angélicas ou com a representação

16. Decoração historiada em relevo, com o tema da Paixão de Cristo (segundo *Proceedings...*, 1877)

de outras figuras sagradas ou de episódios do Novo Testamento, como é o caso da trave com as cenas do Calvário (Fig. 16). Já me parecem mais atípicas e fruto de uma escolha pessoal do programador as representações ou cenas historiadas (ou mesmo as inscrições) com referências ao Antigo Testamento, não só por este ser sempre mais obscuro, mas também porque a possibilidade de "escolha" é maior nestes livros. Mas obedecem, certamente, a uma *lógica de leitura* (*e a uma intenção*) que é hoje difícil de desentranhar.

Aqui, creio que não andamos muito longe de uma lógica "medieval" que vem dos tempos românicos mas que se estrutura e sistematiza a partir do século XII no gótico clássico da Ile de France, daí partindo mediante regionalismos e adaptações para toda a Europa trecentista e quatrocentista. Claro que a profusão de temas que encontramos em Rosslyn, sendo tão grande e tão desordenada e cumulativa, introduz dificuldades de leitura. Não nos encontramos perante a sistematicidade compendial do românico tardio europeu (como o da Galiza compostelana) ou o da "escolasticidade" organizada e sinóptica do gótico francês. Encontramo-nos, isso sim, mais próximos – a meu ver – da *pansemiose* do românico rural. O que não deixa de ser um dos factores marcantes do ornamentalismo tardo-gótico, designadamente o que encontramos no "manuelino" e no "isabelino" (e aqui, no tal "*Rosslyno*" ao qual, por brincadeira, fiz referência atrás).

Recapitulando, creio que se podem considerar representações ou cenas *típicas* de um discurso iconográfico religioso as seguintes:

a) o conjunto de imagens do apostolado e de mártires com os respectivos atributos num dos arcos da janela da igreja e que constituem um autêntico "ciclo" de pequena escala (nave sul, segundo vão)[18] (Fig. 15);

b) um segundo conjunto de apostolado, incompleto embora, noutro arco (nave norte)[19];

c) as imagens sobre mísulas de São Cristóvão e de São Sebastião que remanescem no exterior do actual edifício já muito desgastadas (e que deveriam fazer parte integrante da ornamentação interior do transepto que não foi concluído);

d) a figura da *Virgem com o Menino*, na decoração em relevo de uma das chaves de abóbada (segunda capela do lado norte);

e) dois grupos de três figuras cada, interpretáveis como os *Três Reis Magos* e as *Três Oferendas*[20];

f) as figuras de anjos músicos presentes nos capitéis dos pilares principais, sendo que outras figuras de anjos se espalham por outros suportes;

g) as Cenas da Paixão em três grupos de relevos, situados nos lintéis e em sistema de correspondência, a saber: o *Ecce Homo* (o Cristo perante Pilatos, de braços cruzados sobre o torso, bem como outras figuras, foram intencionalmente quebradas encontrando-se desprovidas das cabeças); *Cristo carregando a Cruz e a Verónica*; o *Calvário*.

Ainda neste primeiro nível encontram-se cenas historiadas mais difíceis de interpretar, quase todas reportando-se ao Antigo Testamento. Estão neste caso o *Sacrifício de Isaac* (ábaco do *Apprentice Pillar*) e a cena do *Filho Pródigo* (capitel do primeiro pilar do lado poente). Estas cenas parecem relacionar-se entre si, inclinando-se para um discurso de carácter moralista e "exemplar". As cenas que se reportam a Sansão (ou a David) são naturalmente reflexos "tipológicos" da Paixão de Cristo (o que se passava já com a adoptação erudita do tema dos "trabalhos de Hércules" noutros monumentos).

Esta inclinação – a que eu chamaria *catequética* – parece reflectir-se na representação das *benfeitorias* no lintel da nave sul nascente do outro lintel onde se nos oferece a inscrição já citada adaptada do 1.º Livro de Esdras. Aí, segundo a interpretação mais segura, encontram-se, sucessivamente, cenas narradas, sintéticas mas expressivas (embora algo arcaicas no cinzel) e que ilustram os seguintes actos: Ajudar os Necessitados; Vestir os Pobres; Assistir os Doentes; Visitar os Presos; Confortar os Órfãos; Dar de Comer aos Famintos; Enterrar os Mortos. Ao fundo encontra-se a representação de São Pedro detendo as chaves do Céu. O reverso deste lintel apresenta, em "espelho" e por contraponto, os *Sete Pecados Capitais*: Orgulho; Gula; Ira; Cobiça; Inveja; Avareza e a Luxúria, culminando na boca (ou nas "goelas") de um monstro marinho (a entrada do Inferno).

A simetria é perfeita e suficientemente demonstrativa e pedagógica. Ou seja, esta componente cumpre funções essencialmente catequéticas e moralizadoras num contexto salvífico (Fig. 17). Refira-se que este programa encontra-se em perfeita sintonia com a invocação do templo a São Mateus (St. Matthews), uma vez que este tema bíblico se encontra descrito no Novo Testamento em Mateus, 25, 35-39, quando trata do Juízo Final[21]; e nesta passagem é grande o contraste entre os que se encontram à direita do Filho de Deus – os bem-aventurados – e os pecadores à esquerda, numa correspondência perfeita com a topografia dos motivos no interior da própria igreja. Existe aqui, portanto, uma referência que quanto a mim prova a existência de uma adequação programática e de uma intencionalidade de todo o conjunto.

Um outro lintel da nave sul foge já a esta planura sistemática, uma vez que foge, aparentemente, às convenções e apresenta um programa mais "livre": personagens envolvidos em folhagem, um deles tocando uma harpa.

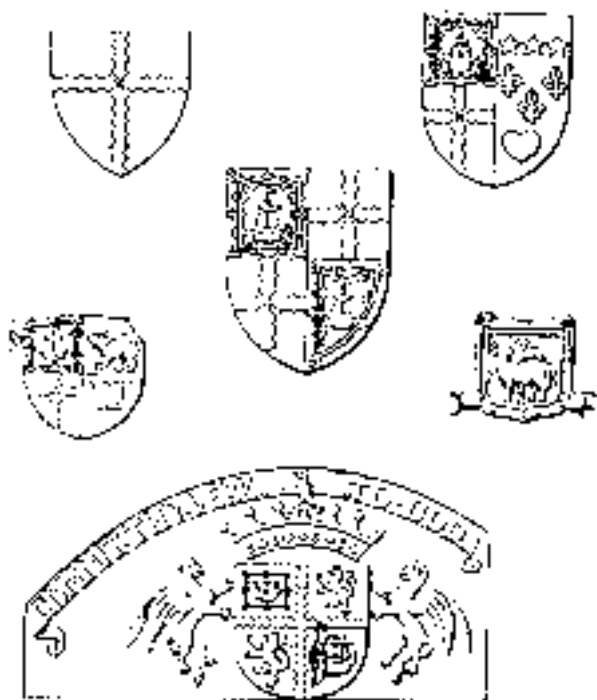
17. Decoração historiada em relevo da arquitrave

Recapitulando uma vez mais os símbolos, parece-me ser legítimo retirar daqui que nos encontramos perante uma iniciativa completamente identificável com os sentimentos e a estética vivencial do chamado "Outono da Idade Média", para retomar a expressão de Huizinga[22].

4. O programa iconográfico de "segundo nível": a heráldica

Não restam quaisquer dúvidas que a Capela de Rosslyn se destinou a celebrar o nome dos Saint Clair/Sinclair. Também por isso, e de uma forma aliás comum no tardo-gótico, como tenho vindo a salientar, os temas heráldicos encontram-se representados em larga quantidade e em todos os suportes possíveis. As armas dos Sinclair são bastante simples: de facto, na sua formulação mais singela correspondem a um escudo com uma cruz farpeada (*engrailed cross*) *de sable* sobre campo *de prata*[23] (Fig. 18).

Certo é que a cruz farpeada se encontra, como disse, um pouco por toda a parte: por exemplo, na nave da igreja, nos escudos sustentados por anjos-tenentes, no frontal do altar principal (eventualmente fruto de um restauro oitocentista, porém), nas bandeiras da traçaria de algumas das janelas do templo e, curiosamente, tratada como ornamento no intradorso dos compartimentos (ou "capelas" da nave lateral) nas nervuras da abóbada de berço da sacristia subterrânea. Claro está que esta profusão de heráldica funciona como "marcador" da capela representando o nome dos seus comitentes de uma forma quase obsessiva. A associação dos motivos heráldicos com os motivos religiosos e com os restantes é um dos traços mais evidentes do gosto que presidiu à construção do edifício. E contribui para o sentido excessivo e de poderosa acumulação de símbolos e sinais que se nos apresentam na capela. A capela, por sua vez, erige-se, assim, como panteão dos Sinclair – ou não estivesse ali sepultado no pavimento da igreja o seu fundador William –, ao que se crê, com armadura, sinal de superior dignidade cavaleiresca – e descendentes como Sir George, num "monumento" próprio e autónomo, já do século XVII.

18. Escudos de armas dos Saint Clair (segundo *Proceedings...*, 1877)

5. O programa iconográfico de "terceiro nível": os temas dispersos

No preenchimento de todas as superfícies e suportes avultam entre todos os temas fitomórficos/vegetalistas, seguidos dos temas animalistas ou fantásticos. A par destes, outros surgem, com aparente associação religiosa, mas que pelo seu conteúdo não se conseguem situar num discurso estável, escritutístico, exemplarista ou catequético.

Os temas vegetalistas têm tratamentos diferenciados:
a) o relevo simples, para os frisos, cornijas, capitéis em geral, arquitraves, fechos de abóbada e pendentes;
b) o trepanado – reservado para capitéis e elementos com acabamento mais cuidado, como o dos pilares do retro-coro.

Os temas são, todos eles, do repertório tardo-gótico internacional, mais ou menos habilmente transpostos pelo cinzel dos artífices. Alguns, aliás, são por de mais semelhantes na forma e na técnica à ornamentação foliácea ou vegetalista que se encontra, por exemplo, no tardo-gótico e no "manuelino" do Sul de Portugal, estes estudados por José Custódio Vieira da Silva[24], chegando a surpreender pelo seu paralelismo. Este autor distingue para efeitos de sistematização um conjunto de temas vegetalistas, como sejam os de "*folhas isoladas*" e os "*caules, folhas e frutos*".

As *ranunculáceas*[25] parecem ser, também em Rosslyn, as mais comuns, com um limbo comum que se desenvolve dividindo-se em três, e as espessas folhas de nervura grossa e escultura gorda que se apõem no cesto dos capitéis. Muito comum é a figuração de um caule ovalado com folhas radiantes, mais ou menos profundamente gravadas ou esculpidas – é um dos temas "universais" do tardo-gótico europeu de carácter periférico.

No que respeita à representação mais ou menos naturalista de caules, folhas e frutos, regista-se em Rosslyn uma profusão tal que é difícil distinguir os motivos em presença, ou identificá-los, a não ser os que decorrem de um repertório também banal, como sejam o entrelaçamento de caules com folhas e cogulhos (que se encontram, no manuelino), eventuais figurações de vides e vinhas (o que se entenderia em termos de simbolismo bíblico). Registe-se, porém, que se podem repertoriar três formas distintas de representação e de técnicas de talhe: as mais naturalistas – que são também as mais exigentes em termos de lavor; as mais simplificadas – mas reconhecíveis por se tratar de motivos correntes e já codificados (por exemplo, os florões espalmados); e as abstractas ou "fantásticas" – por parecer não terem qualquer referente no mundo natural, tendendo para a abstracção e para uma pura "economia" de preenchimento de campos arquitectónicos (Figs. 19, 20, 21). São igualmente comuns as flores indistintas, quase sempre espalmadas, e que poderíamos interpretar como lírios e rosas (qualquer delas com um simbolismo mariânico bem evidente, especialmente as das abóbadas). Outro tema comum é o da folha de três lanças, carnuda, semelhante aos pequenos cactos carnudos. O mais estranho elemento consiste na

19. Decoração vegetalista da Capela de Rosslyn

20 e 21. Decoração vegetalista da Capela de Rosslyn

figuração de folhas recurvadas na ponta, agrupadas três a três e sobrepostas de modo a preencher os arcos dos vãos cada qual com uma dupla nervura central ponteada. Não me parecem estranhas, se comparadas com alguns motivos de série do manuelino mais típico (contêm semelhanças com temas que se encontram em Tomar ou nos Jerónimos), e alguns autores quiseram ver nelas a figuração de "milho" americano em plena Escócia (o que corresponderia às célebres "maçarocas" portuguesas do manuelino), procurando encontrar elementos que fundamentem a eventual descoberta do Novo Mundo pelos Sinclair. A explicação é por de mais complicada – em inglês dir-se-ia *far fetched*. Tanto no caso de Rosslyn como no caso português trata-se, por vezes, de alcachofras mal representadas, isto é, simplificadas, ou tomadas apenas como tema ornamental quase abstracto e sem preocupações de verismo representacional.

Quanto aos animais, existem de todos os tipos, como é manifestamente corrente no tardo-gótico. Podemos repertoriar dragões, grifos, leões, serpentes, a maior parte dos quais numa situação "não narrativa", parecendo tratar-se de meros recursos decorativos. Outras, porém, encontram-se em posições de destaque e em contextos "significantes", remetendo para a simbologia corrente do *animalismo bíblico e apocalíptico*, ou para esquemas intencionais de obscura decifração.

Refira-se que a profusão ornamental de Rosslyn exclui quase por completo os motivos geométricos ou puramente abstractos. Curiosamente, também, não se encontram em Rosslyn quaisquer troncos nodosos, afinal tão característicos do manuelino. Quanto às "cordas" ou "cordames", apenas aparecem em Rosslyn na "espinha" das decorações helicoidais do "Pilar do Aprendiz" e nos insólitos anjos da *Lady Chapel*. O que não deixa de ser um facto desconcertante atendendo à identificação "atmosférica" ou pneumática que se pode fazer entre o estilo rosslyniano e o manuelino. A semelhança, pelo que se vê, assenta, essencialmente, *numa sintaxe*, e não na morfologia.

6. Temas iconográficos, narrativos ou ornamentais, de carácter "heterodoxo"

Como é óbvio, as figurações do "Aprendiz", do "Mestre" e da "Mãe chorosa" (*the widowed mother*) são as que oferecem uma maior dose de discricionaridade em termos interpretativos. Creio que em termos meramente formais, e uma vez que se trata de mísulas esculpidas como cabeças, estes temas inscrevem-se morfologicamente nos recursos decorativos/estruturais[26] do gótico tardio.

Em termos de conteúdo formal, verifica-se uma relativa diferenciação entre a face do "Aprendiz" e as faces do "Mestre" e da "Mãe", mais apurada e bem tratada aquela, estas últimas aparentemente mais esquemáticas ou eventualmente apenas mais desgastadas. De toda a maneira, colhe-se nestas três figurações uma unidade "de estilo" bastante relevante. Quanto ao conteúdo iconológico, encontramo-nos perante um *enigma*: em bom rigor, só a lenda originária do século XVII nos elucida sobre um possível sentido para estas figuras. A face do "Aprendiz" poderá ser, claro está, uma face de Cristo, pese embora o facto da capela mostrar uma outra imagem de Cristo abençoando, trabalhada em relevo, e que possui um conjunto de atributos mais claramente identificadores e distintos desta mísula. Mas assim sendo as outras figuras ficam desemparelhadas. Refira-se ainda que o "lenho" na testa do "Aprendiz" parece ser intencional. Tal facto contribuiu para a

"construção" da lenda seiscentista, caso ela não venha efectivamente de trás, e não exista um sentido obscuro nas figurações mencionadas. Eis o que não me surpreenderia, uma vez que é muito comum nas igrejas do século XV a introdução de pequenos motivos, cenas e pormenores ligados às "histórias de fundação" dos edifícios e dos lugares onde eles assentam, especialmente nos templos, como é o caso de Tomar[27].

Neste caso, a lenda é deveras interessante. Como vimos acima, faz uso de um tema habitual – a fuga do mestre ou o medo do mestre perante a dificuldade da obra, a aprendizagem do mestre no estrangeiro (geralmente em Itália) e o papel do aprendiz virtuoso. Reitero que estas lendas são, por assim dizer, banais e infundamentadas. Em Portugal documentam-se, pelo menos, na Batalha (Afonso Domingues exemplificando supostamente a solidez da abóbada da Sala do Capítulo), nos Jerónimos (a fuga do mestre Putacha [Boitaca] da obra, com receio do despenhamento da cobertura) ou no Convento de Jesus (a suposta aprendizagem de mestre Boitaca na Itália e a "visão" do projecto em sonhos). Trata-se, em qualquer dos casos, de explicações criadas *a posteriori*. Creio, porém, que *nenhuma delas é desprovida de um fundamento mítico* que se prende com o papel quase lendário atribuído aos mestres pedreiros e às suas perícias: Afonso Domingues era já "cego" (o que, a meu ver, quer dizer que usou – ele e Huguete – o "desenho" de projecto e não a prática directa e tradicional de construção), o mesmo acontecendo com Boitaca (que possuía certamente um "debuxo" do Convento de Jesus de Setúbal antes de iniciar a edificação). As aprendizagens no estrangeiro e os falhanços ou fugas implicam, por sua vez, a assunção do papel iniciático (eu diria *secreto*, que é mais conveniente) do saber dos mestres. E outros exemplos haverá – e não poucos.

No caso de Rosslyn, porém, a lenda associa este tema mais vulgar com a "morte" do pedreiro, uma "morte" por inveja – pecaminosa. Refira-se então, para reforçar a ligação maçónica (pouco me interessa por agora se imaginária ou não), que o mito fundador da maçonaria se reporta, precisamente, à *morte de Hiram*, mestre do Templo de Salomão em Jerusalém, conforme o Antigo Testamento. De facto, segundo este mito[28], a existência de graus de aprendizagem e a correspondente ascensão na escala dos mestres pedreiros implicava o reconhecimento mútuo através de palavras-chave secretas e de gestos ou imposições de mãos (ou "cumprimentos") também secretos. Hiram é ameaçado por três vilões ou aprendizes para que este lhes revele tais segredos, visando a sua promoção. Como este se recusa, os vilãos assassinam Mestre Hiram dentro do próprio templo, com golpes desferidos *na cabeça* da vítima junto de cada uma das três portas pelas quais o mestre quis escapar (o padrão do percurso de Hiram é sensivelmente, na minha opinião, a de um "esquadro" ou de um "4" invertido[29]). Enterrado o mestre, este é descoberto pelos seus fiéis seguidores junto de uma acácia, a que se seguem outras cenas de carácter iniciático que me dispenso aqui de descrever. Naturalmente que este mito é a base para as cerimónias de iniciação nas lojas maçónicas (que fazem as vezes de "Templo de Salomão").

Tendo em conta tudo isto, não me surpreende a "formação" da lenda do Aprendiz; nem tão-pouco a da "Mãe Viúva" – que aparece no Antigo Testamento, num episódio que envolve o profeta Elias (Reis 18, 17-24), que milagrosamente ressuscita o "*filho de uma viúva*" de Sidon. Trata-se de mais uma história de que a maçonaria se apropriou.

O próprio pilar "do Aprendiz" não é, declaradamente, um pilar qualquer. Distingue-se de todos os outros – e de todos os outros da arquitectura escocesa e europeia. Poderá considerar-se este especialíssimo pilar como uma representação do próprio Templo de Salomão, uma vez que replica um tema que assombrou toda a Idade Média e não só: o da forma dos dois pilares que se situavam na entrada do recinto do Templo de Salomão. É conhecida a descrição bíblica (I Reis 7, 8) destes dois pilares, designados "*Jaquin*" e "*Boaz*" – e é certo que alguns templos medievais ou tardo-medievais exibem réplicas destes dois elementos arquitectónicos, concebidos como colunas espiraladas ou torsas, tal como acontece com o pilar "do Aprendiz", que pode funcionar aqui por *metonímia*, como reprodução aproximada de um "edifício-modelo" às vezes sintetizado numa só peça ou característica mais marcante, tal como nos ensinou Krautheimer[30]. Ou seja, o pilar "do Aprendiz" é, a meu

ver, aqui muito especiosamente executado enquanto *arquétipo* do Templo de Salomão – e daí a sua fama, que lhe advém não só da forma inusitada, mas também do simbolismo que dele nunca se desprendeu. Para reforçar este simbolismo registe-se o facto de ser no lintel que liga este pilar à parede que se encontra a inscrição a que fiz referência mais acima. Trata-se de uma citação do Livro de Esdras apócrifo (cap. 3, vers. 10-12) na qual Zorobabel, autor da última das três "sentenças" (FORTIORES SUNT MULIERES SUPER OMNIA VINCIT VERITAS), consegue através dela e de um inflamado discurso convencer o Rei Dario a conceder o necessário apoio para a reconstrução do Templo de Jerusalém[31]. Refira-se que no Antigo Testamento o Livro de Esdras (mesmo sem o apócrifo ainda corrente no século XV, mas adaptado e "abreviado" na vulgata) é dos que contém um maior número de referências ao Templo de Salomão, neste caso pelo facto de, muito precisamente, historiar a sua reconstrução no tempo do Rei Dario por iniciativa de Zorobabel, cerca de 515 a.C. Juntamente com o Livro dos Reis I – que descreve com grande cópia de detalhes o templo original – e com as passagens mais "visionárias" e simbólicas do Apocalipse (caps. 40-43), é uma das passagens mais importantes da Bíblia relativamente a esta mítica estrutura. O Livro de Esdras é, seguramente, aquele que mais referências reúne quanto a quem construiu (ou melhor, reconstruiu) o templo e como foi feita a condução dos trabalhos. Nele – mais ainda do que no Livro dos Reis –, *os protagonistas são os próprios construtores* (neste caso, os grupos tribais que participaram na reconstrução). A haver – como parece ter havido – uma ligação especial de Rosslyn aos mestres-pedreiros e respectivas corporações, bem como dos Sinclair na sua futura protecção e patrocínio, parece não restarem dúvidas que este cacho de referências constitui uma inédita e desarmante fonte não propriamente de coincidências (porque não acredito que se trate de tal) mas de intenções na construção de um discurso filomítico e religioso relacionado com uma espécie de proto-maçonaria. É evidente que nos encontramos muito longe ainda da sistematização originária da maçonaria especulativa, mas não é menos verdade que esta conjuntura específica, escocesa e rosslyniana parece ter desempenhado um papel importante na fixação de determinadas "estórias", mais tarde apropriadas, numa altura em que já se havia perdido o seu sentido mais profundo e autêntico e, quem sabe, menos misterioso do que à primeira vista nos parece hoje. Parece-me assim que o conteúdo simbólico da capela, a que acresce a putativa lenda do "Aprendiz assassinado", tem qualquer coisa a ver com aquela inscrição, como se esta encenasse uma espécie de liturgia iniciática.

As figurações de anjos esculpidos em mísulas da zona nascente da igreja são, por sua vez, *das mais intrigantes que jamais vi*. Destas destacam-se um anjo de asas meio abertas, com uma corda (o "pecado", relacionado com a Queda?) enrolada à volta do pescoço de onde pendem duas borlas, tocando com ambas as mãos nos joelhos; outro, em posição quase agachada e asas abertas, aponta com a mão esquerda para a maçã de Adão e com a mão direita toca no joelho direito (Fig. 22); outro, igualmente meio agachado e com asas semiabertas, junta as pernas e toca com as mãos ambos os joelhos (Fig. 23); por fim, outro reveste-se de uma estranheza ainda maior: trata-

22 e 23. Anjos em bases de colunelos de janelas da nave da Capela de Rosslyn (gestos corporativos?)

24. Anjo em base de colunelo de janela da nave da Capela de Rosslyn (Lúcifer?)

-se de um anjo de pernas para o ar, atado por uma grande corda que se enrola em redor do corpo e com as respectivas pontas soltas (Fig. 24).

Os dois anjos descritos em primeiro lugar não têm quaisquer vestes, antes apresentam como que o corpo coberto de penas semelhantes às das asas – que se trata de uma figuração rara, mas canónica; os outros dois encontram-se vestidos com as habituais túnicas, mas reportando gestos e atitudes invulgares. Como é fácil de perceber, não existem, tanto quanto sei, quaisquer paralelismos para este tipo de figuração, se exceptuarmos um dos "gestos" que patenteiam. De facto, a *indicação da maçã de Adão* constitui uma referência antiga ao Pecado Original e à expulsão do Paraíso[32]. O anjo invertido pode relacionar-se com esta figuração, se se tratar, como propõem alguns autores, de Lúcifer [33]. À parte esta notação medieval, a restante gestualidade é insólita e desconcertante. De facto, por razões "tradicionais" e "esotéricas" costuma interpretar-se a "indicação" do joelho (ou dos joelhos) como um *gesto ou sinal gestual iniciático* da maçonaria. Nada mais, nada menos!

Ora, é precisamente esta coincidência tão óbvia que me leva a desconfiar da data destas mísulas. Se analisarmos o talhe e a modenatura – muito nítida e "afiada", fabricada em conjunto com os anjos –, creio poder afirmar (embora não tenha absoluta certeza) estarmos em presença de um restauro por "substituição", eventualmente efectuado no século XIX, quando de uma das campanhas de recuperação do monumento datável de 1861. De facto, esta campanha parece ter sido relativamente importante, e encontra-se referenciada. Por essa altura, James Alexander, 3.º Earl de Rosslyn – que decidiu por uma nova sagração da capela para que nela voltasse a ser celebrada missa –, contratou o arquitecto David Bryce, de Edimburgo, para proceder a restauros, tendo-se este ocupado de algumas esculturas na *Lady Chapel*, da reposição de pedras na cripta e instalando ali um novo altar[34]. Será, quanto a mim, bastante mais prudente atribuir a este David Bryce as esculturas acima mencionadas, certamente determinadas por um qualquer enlevo maçónico e baseadas formalmente nos originais – que proliferam –, tendo em conta a já conhecidíssima história "mítica" da capela que corria nessa altura. Valerá portanto a pena explorar o trabalho de Bryce, que se assim for e segundo suponho se filia numa corrente bastante abrangente de personalidades – entre as quais arquitectos e arqueólogos – que pelo menos desde meados do século XIX participaram e andaram perto, em quase toda a Europa, de círculos "esotéricos" em pleno surto do romantismo[35]. Este facto parece desencorajar as leituras "maçónicas" ou "para-maçónicas" do monumento. Mas creio que se trata precisamente do contrário: é que estas eventuais adições de esculturas "apócrifas" *acentuam a leitura tradicionalista, secreta ou mágica* desta estranha capela, que se fazia já em meados do século XIX, *acrescentando-lhe* "sentido" e "significado" esotérico. Outra coisa não explica a opção iconográfica logo ali assumida.

Este facto é tanto mais relevante quanto sabemos que depois de fixada a ritualística e a simbologia maçónicas desde meados do século XVIII, o templo de Rosslyn não deixaria de suscitar paralelismos com aquela. Percebe-se isso pelas implicações da mitologia rosslyniana – quanto ao Aprendiz, à Viúva, às colunas e à sua interpretação – mas também por causa de soluções decorativas tais como a cobertura da nave central por flores e estrelas, já que as "lojas" maçónicas podem ser portadoras de coberturas simbólicas (as "abóbadas") consteladas[36]... Como consequência disto não admira que os hermeneutas mais ligados ao esoterismo não hesitem em dar os três pilares principais do retro-coro (entre os quais o "do Aprendiz") como representativos das três virtudes maçónicas, habitualmente também representados nas "lojas"[37]: Força, Beleza e Sabedoria. Mas aqui, convenhamos que podemos estar perante um exagero... Por esta ordem de ideias, a que acresce a

25. *Green-man*

famosa designação de um dos Ritos, este templo escocês deverá ter constituído (se não constitui ainda hoje...) um verdadeiro lugar de peregrinação para os maçons.

Quanto ao *green-man* ou *homem verde* (Fig. 25), ele aparece representado numa infinidade de suportes, desde os bocetes até às mísulas passando pelos relevos dos arcos. Creio tratar-se, sem medo de errar, da maior concentração de homens verdes de todos os monumentos medievais europeus. A imagem, que é bastante comum e apresenta uma considerável unidade e homogeneidade iconográfica em toda a Europa tem, tal como os conhecidos homens-selvagens (que é um tema equivalente mas não confundível), um significado difuso e dúplice: é a representação dos "baixos instintos" e, simultaneamente, a representação de um ente benéfico, estranho e alienígena, que reside nas florestas e nos bosques. Um e outro significado acabam por se referir à mesma realidade. Em bom rigor, o homem-verde remete para uma espécie de *paganismo vitalista* mal cristianizado ou sobrevivente em meio cristão, materializado numa personagem que aparece e desaparece nas celebrações cíclicas populares, como *Inverno* – quando é velho – ou como *Maio* – quando é novo –, assinalando as mudanças de estação (e que às vezes pode surgir transfigurado em homem-selvagem). O homem verde é também uma forma de representação do homem pré-adâmico, anterior à Queda – e, como tal, apresenta-se metonimicamente como uma das componentes do maravilhoso que rodeia as diversas concepções de Paraíso. Os valores de ciclicidade que decorrem desta figuração reportam-se, por sua vez, à ideia de *renovação da vida e à passagem do tempo* (o homem verde é quase sempre representado com vegetação na boca, ou seja, *consumindo ou regurgitando o Tempo*). Os dragões que se situam na base do pilar "do Aprendiz" são eles mesmos também devoradores ou regurgitadores de vegetação, e representantes de uma ciclicidade mágica, a que responde, de maneira eloquente, a própria forma da coluna, espiralada, enrolada sobre si própria, como símbolo da "árvore da Vida".

De toda a maneira, não me restam dúvidas que a Colegiada de Rosslyn, como qualquer outra grande igreja do seu tempo, pretendia ser uma "figura" da Jerusalém Celeste, contendo todos os indícios simbólicos para atingir os fins desta mensagem assertiva – e sem olhar a meios, pelo que se depreende da parte que ficou construída. No caso de Rosslyn, o episódio da morte do Aprendiz parece ser uma metáfora sobre a (im)possibilidade de conferir um só sentido a uma estrutura como esta: foi ele que operou a deslocação de sentido (e a deslocalização "estilística") da capela, tendo sido castigado por isso...

Coda

O aspecto que creio ser decisivo para a apreciação "estilística" de Rosslyn é a proliferação decorativa que ali se encontra.

Do ponto de vista estético eis-nos perante um monumento claramente tardo-gótico, que pretende ser uma "obra de arte total" ao serviço de Deus. A percepção de um edifício deste género é difícil de reconstituir, à míngua de fontes críticas da época. Mas, de facto, o crente que penetrasse na capela deveria confrontar-se com uma *féerie* de sinais díspares. Para mais, estes sinais – todos eles sinais divinos, sinais sagrados, sinais de poder – explanam-se por diferentes níveis e encavalitam-se uns nos outros, de modo a complicar o seu entendimento. De facto, os motivos escultóricos dispõem-se em diversos planos, mais destacados uns, mais escondidos outros e em todos os campos arquitectónicos disponíveis: ao nível do chão (nas bases das portas), ao nível do olhar (nas bases das jambas das janelas e no nível intermédio dos pilares), um pouco mais acima (nos capitéis das colunas e nas mísulas), ainda mais acima (nos fechos das abóbadas) e bem lá no alto (na abóbada e nas mísulas mais robustas). Jesus, a Virgem, os Apóstolos, santos mártires, anjos; os sinais externos do poder

(a heráldica); e os sinais internos de mistérios mais ou menos decifráveis (as fábulas, os homens silvestres, os prodígios).
Um templo tardo-gótico como Rosslyn (ou um templo manuelino) contém, em geral, tanta informação visual quanto uma página de um manuscrito iluminado (com inscrições incluídas). Contém temas sagrados e uma área estável de representação codificada, que é neste caso o espaço do próprio ritual e da liturgia. E depois contém os seus próprios realces, inscritos na própria estrutura (nos signos abstractos) que transmitem a mensagem – ou seja, para usar uma metáfora, os capitéis, as colunas, as janelas funcionam como autênticas "letras capitulares" de um manuscrito. E possui também a sua quantidade aparentemente desorganizada e livremente disposta de marginália (a iconografia heterodoxa). Tudo isto obedecendo ainda a um dispositivo que funciona por fracção e metonímia (os pilares distintivamente tratados, os lintéis inscritos ou esculpidos) sem nunca se perceber a totalidade num relance – antes percebendo-se a parcela e o detalhe, como se Deus espalhasse enigmas e trocadilhos pelo Mundo – porque era como enigma que o mundo era também (e ainda) entendido.
Estes traços marcantes da arquitectura tardo-gótica constituem um máximo denominador comum de toda a arquitectura do período que vai de finais do século XIV até inícios do século XVI (veja-se, uma vez mais, o manuelino), mesmo em templos muito menos ricos e menos possantes decorativamente (e por que será que acho que a pequenina e modestíssima Capela de Nossa Senhora de Guadalupe, na Raposeira, é "parecida" com Rosslyn?).
A formação do gosto em finais do século XV encontra quase sempre as mesmas formulações seja onde for porque a conjuntura de reforço da nobreza europeia é praticamente generalizavel. E, neste contexto, verifica-se ainda a autonomização do papel do indivíduo como receptador das palavras de Deus, fazendo dele um "intérprete" e hermeneuta de sinais.
Assim com Rosslyn, assim com o manuelino.
Já agora, e de modo a que fique claro para quem desconfie: a Capela de Rosslyn existe mesmo!

[1] Quem me chamou a atenção para este magnífico monumento foi a restauradora Arlinda Ribeiro a quem vivamente agradeço. Devo-lhe, igualmente, o acesso a bibliografia diversa sobre o monumento. Agradeço encarecidamente a Patrícia Vieira o ter deslindado o estranho caso da passagem bíblica do Livro de Esdras, habitualmente citado sem qualquer precaução pelos autores que estudei mas que corresponde a uma versão apócrifa do mesmo.

[2] Sobre a arquitectura gótica escocesa é fundamental a consulta da obra de CRUDEN, Stewart – *Scottish Medieval Churches*. Edimburgo: John Donald Publishers Ltd. 1986. Sobre a capela de Rosslyn, v. AA.VV – *Historical Monuments (Scotland) Comission. Inventory of Monuments in Midlothian*. Edimburgo, s.d., pp. 98-106; *Proceedings of the Society*. 1877; ANDERSON, R. – Notice of working drawings sketched on the walls of the crypt at Roslyn Chapel. In *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*. Edimburgo (s.d.); *The Eclesiastical Architecture of Scotland*, vol. III, 1897, pp. 149-178; MCWILLIAM, Colin – *Lothian except Edinburgh (The Buildings of Scotland*). Harmondsworth. 1978 (relação da autoria de Christopher William). Ainda, WALLACE-MURPHY, Tim – *Rosslyn Chapel. An illustrated Guide Book, The Friends of Rosslyn*. Edimburgo. 1993. V. ainda *http://www.rosslynchapel.org.uk/html/history htm*. Sobre os Saint Clair (Sinclair) v. HAY, R. A. (Father Hay) – *Genealogie of the Saintclairs of Rosslyn*. Edimburgo. 1835 (ed. de mss, de inícios do século XVIII, com recolha anterior ao incêndio de 1722 que destruiu os arquivos familiares dos Sinclar).

[3] Cf. STEVENSON, David – *The Origins of Freemasonry. Scotland's century, 1590-1710*. Cambridge: Cambridge University Press. 1988, em particular o capítulo 4.

[4] Sobre a literatura "derivada" (ou em "deriva" esotérica) citem-se os seguintes títulos mais significativos: BAIGENT, Michael, e LEIGH, Richard – *The Temple and the Lodge*. Corgi Books. 1989; SINCLAIR, Andrew – *The Sword and the Grail*. Edimburgo: Century. 1993; WALLACE-MURPHY, Tim – *Rosslyn*. Edimburgo: Element Books. 2000. Todos estes livros devem ser lidos com as devidas cautelas, por possuírem excelentes intuições (especialmente o primeiro citado) mas desenvolvimentos por vezes polémicos ou mesmo desajustados.

[5] *Scotichronicon*, ii, 541, *cit.* AA.VV. – *Historical Monuments (Scotland) Comission. Inventory of Monuments in Midlothian*, pp. 98-106. No exterior da parede norte entre os modlihões da cornija lê-se a inscrição W.I.S.F.Y.C.Y.3.G.M.CCCC.L. (leitura proposta: "*Wilzame Lorde Sinclare Fundit Yis College Ye 3ier of God 145-*" (cf. *op. cit.*, p. 100)).

[6] A capela foi terminada pelo seu filho e sucessor Oliver Saint Clair, nos anos imediatos à morte de Sir William.

[7] Dispositivo idêntico encontra-se, por exemplo, na Igreja de Romsey, em Inglaterra (cf. *The Ecclesiatical Architecture...*, p. 172). O mesmo tipo de ala transversal ou retro-coro encontra-se na Abadia de Dore (no Herefordshire), mas com três vãos em vez de dois (ou seja, sem pilar central).

[8] É imensa a quantidade de anjos representados pelo que qualquer tentativa de "narrativizar", sistematizar ou identificar este conjunto parece inútil.

Assinale-se, porém, que os anjos se encontram distribuídos, maioritariamente, pelas bases dos colunelos das janelas da nave e nos capitéis e tomaremos mais adiante.

[9] Cf. CRUDEN – *op. cit.,* p. 194.

[10] Sobre esta questão ver STEVENSON, David – *The Origins of Freemasonry. Scotland's century, 1590-1710*. Cambridge: Cambridge University Press. 1988, pp. 52, 54-56.

[11] STEVENSON, David – *op. cit*.

[12] Avultam em importância enquanto exemplos manuelinos as colunas torsas da nave da Igreja do Convento de Jesus em Setúbal, as da nave da Igreja de Olivença, e as inúmeras versões de colunas "simbólicas" ladeando os portais de templos como por exemplo São Miguel de Coimbra ou da Igreja Matriz da Golegã. Os motivos de *torsades* tornam-se frequentes desde finais do século XV-inícios do século XVI (pináculos do Convento da Conceição de Beja ou da Igreja de São Francisco de Évora) estendendo-se a utilização do motivo a um sem-número de suportes. Trata-se, na realidade, de um tema ornamental característico do tardo-gótico europeu "internacional" que, provincialmente, adquire contornos mais "gordos", rudes e pronunciados. Mas obviamente onde encontro maiores semelhanças com esta coluna escocesa é em alguns pelourinhos portugueses – nos quais, curiosamente, a ideia de poder e de eixo se encontra fortemente presente.

[13] Cf. AA.VV. – *Historical Monuments (Scotland) Comission. Inventory of Monuments in Midlothian*, p. 106. Tradução: *"…e foi sua ideia edificar uma casa de serviço a Deus, de curiosa fábrica, e para que fosse feita com maior glória e esplendor, mandou vir operários de outras regiões, reinos de fora e fez com que houvesse grande abundância de tais operários, como alvenéis, carpinteiros, ferreiros e pedreiros e outros mais; mas há lembrança de que pelo espaço de trinta e quatro anos antes ele nunca quis que houvesse tão grande quantidade de operários [...] primeiro mandou fazer desenhos em madeira de bordo, e mandou que daí em diante os carpinteiros os gravassem de acordo com os desenhos, e deu-os para molde aos alvenéis, para que os lavrassem àquela semelhança em pedra*".

[14] Atente-se, por exemplo, a esta passagem do Guia local: "*Ogival and Rayonnant influences can be detected, yet despite its late foundation, the building has far more in common with earlier traditions and indeed could be classified as a very early, intermediate development of Gothic architecture. The high simple stone tunnel vault roof with its transverse ribs recalls the classical Romanesque architecture common in many twefth century churches that abound in southern France from Provence right across the Pyrenees. Spanish overtones have also been frequently noted, comparisons have been made with churches in Burgos and Oviedo, again buildings of a much earlier period. The heavily carved and decorated pendant bosses are reminiscent of those found in Leon cathedral in Northern Spain wich was completed in 1303*". Cf. WALLACE-MURPHY, Tim – *Rosslyn Chapel. An illustrated Guide Book, The Friends of Rosslyn*. Edimburgo. 1993, p. 4.

[15] Cf. SCOT, F. S. A. – *Notice…*, 1873.

[16] Para uma súmula rigorosa das metodologias da história da arte e respectiva apresentação v. FERNIE, Eric (dir.) – *Art history and its methods. A critical anthology. Selection and commenatary by Eric Fernie*. Phaidon. 1995.

[17] Não, não estou a brincar. O modelo "biológico" para a análise das séries formais sempre foi uma matriz de pensamento para a história da arte e da arquitectura clássicas. Permiti-me aqui fazer apenas uma referência à própria disciplina e aos trabalhos de Stephen Jay Gould e aos "neo-evolucionismos" ou "pós-evolucionismos" que as teses mais recentes encerram – e que surgem sempre como modelos apropriáveis.

[18] Segundo a ordem de descrição em AA.VV. – *Historical...*: São Tiago Maior, São Tiago Menor, São Judas, São Filipe, São João Baptista, São João Evangelista, São Matias, São Mateus, São Pedro, São Tomé, São Roque, São Paulo, Santo André, São Simão, São Bartolomeu, a que acresce uma figura não idenfificável (cf. *Historical…*, *op. cit.* , p. 103).

[19] Segundo a ordem de descrição em AA.VV. – *Historical..*: São Tiago Menor, Santo André, São João Evangelista, São Paulo, São Bartolomeu, São Tomé, São Judas, São Filipe; São Mateus (cf. AA.VV. – *Historical..*, *op. cit.* , p. 103).

[20] AA.VV. – *Historical..*, p. 103.

[21] "*O Rei dirá então às da Sua direita: «Vinde benditos de Meu Pai, recebei em herança o Reino que vos está preparado desde a criação do mundo. Porque tive fome e deste-Me de comer, tive sede e deste-Me de beber; era peregrino e recolheste-Me; estava nu e deste-Me de vestir; estive na prisão e foste ter Comigo»"* (Mateus, 25, 34-36).

[22] Refira-se que se encontra em Rosslyn a representação de uma Dança Macabra ou Dança da Morte tipicamente tardo-gótica (numa das nervuras da capela nascente, a partir de norte). Este tipo de programa é claramente "quatrocentista" e muito característico de igrejas provinciais. Em Portugal, encontro um paralelismo curioso do ponto de vista iconográfico (que não expressivo, claro está) na Igreja da Colegiada de Guimarães: aqui o programa ornamental é, também ele, relativamente deslocado face aos cânones e extremamente rico (o grande janelão com as figurações da Anunciação, dos monges e um Jessé, o madeiramento do tecto com cenas moralistas e historiadas, entre as quais uma Dança da Morte e outros símbolos avulsos, de difícil concatenação).

[23] Não sendo especialista em heráldica, creio que esta é, porém, a descrição correcta. Uma das armas mostra um escudo esquartelado: à destra, o primeiro quartel com uma nau numa moldura entrançada de flores, o segundo quartel com a cruz farpeada; à sinistra, o primeiro quartel com três estrelas em chefe sobre três flores-de-lis e um coração (prováveis armas da mulher, Margarida ou Elizabeth Douglas, Duquesa de Touraine). Naturalmente que, tendo em conta as lendas associadas à capela e aos Sinclair promotores de navegações, a nau daria conta da descoberta da América do Norte, a partir de um projecto de expansão promovido pelo antecessor do fundador da capela, Sir Henry Saint Clair. Todos os que se debruçaram sobre esta eventual descoberta da América do Norte antes de Colombo (uma entre muitas, sabemo-lo nós, e não de todo desprovida de argumentos) não hesitam em ligar a extinção "oficial" dos Templários, e a transmissão de saberes que se operou então, à epopeia marítima dos escoceses, num paralelismo pefeito com o (muito maior) projecto expansionista português, que assentou na perícia e iniciativa da Ordem de Cristo, que em Portugal substituiu os Templários. Não entro, obviamente, na discussão desta matéria, remetendo para o livro de Andrew Sinclair, *op. cit*. Não deixa, porém, de ser mais um fascinante enredo ligado ao não menos fascinante monumento.

[24] Cf. VIEIRA DA SILVA, José Custódio – *O tardo-gótico em Portugal*. Lisboa: Horizonte. 1989, pp.166-168.

[25] VIEIRA DA SILVA – *op. cit.*, p. 166.

[26] Para quem não reparar – ou para quem reparar! – faço notar que esta designação não é um erro nem constitui um paradoxo: era mesmo assim. A estrutura e a decoração, como referi no corpo de texto mais acima, eram uma e só coisa, solidárias e plenamente interferentes.

[27] Em Tomar identifiquei a caça ao porco montês figurado numa mísula da Igreja de São João Baptista, bem como a figura de um porco montês em outra mísula do coro manuelino do Convento de Cristo como uma reminiscência figurativa da lenda de fundação de Tomar (que foi fundado na sequência de uma caça ao porco selvagem), fixada em documentação de finais do século XIII e remontável mais atrás no tempo. Ainda, noutras igrejas europeias do gótico-tardio (pelo menos), observa-se o mesmo fenómeno (v. GAIGNEBET e LAJOUX – *Art Profane et Religion Populaire*. Paris: PUF. 1978.

[28] Faço aqui uso da descrição viva deste mito que nos é dada por BAIGENT e LEIGH, *op. cit*., pp. 182-184, sem prejuízo do livro em causa ser, na minha opinião, extremamente especulativo e polémico – como é timbre destes dois já célebres autores. Para a mais bela narrativa do mito de Hiram leia-se, com proveito literário mas não só, de NERVAL, Gérard de – *A Lenda de Hi*ram. Lisboa: Hugin. 2001.

[29] Refira-se que esta interpretação não é linear. De qualquer forma, o "4", invertido ou não, corresponde ao conhecido "sinal da cruz". É, também, um signo corporativo bem conhecido de todas as corporações desde final da Idade Média até ao século XVIII (quando, curiosamente, desperta a maçonaria especulativa...).

[30] KRAUTEIHMER, Richard – Introduzzione a un'iconografia dell'archittetura sacra medievale. In *Archittetura Sacra Paleocristiana e Medievale*. Roma: Bollati Bolinghieri. 1993, pp. 98-105.

[31] Para aceder à totalidade da tradução inglesa do Livro de Esdras apócrifo recomendo a edição electrónica da Bibioteca da Universidade de Virgínia (*Bible, King James. 1 Esdras, from The holy Bible, King James version [Apocrypha]:* http://etetxt.lib.virginia.edu/relig.browse.html; etext@virginia.edu) referenciado como parte integrante da célebre *King James Bible*. Eis a passagem, começando pelo versículo 5: "*5: Let every one of us speak a sentence: he that shall overcome, and whose sentence shall seem wiser than the others, unto him shall the king Darius give great gifts, and great things in token of victory: / 6: As, to be clothed in purple, to drink in gold, and to sleep upon gold, and a chariot with bridles of gold, and an headtire of fine linen, and a chain about his neck: / 7: And he shall sit next to Darius because of his wisdom, and shall be called Darius his cousin. / 8: And then every one wrote his sentence, sealed it, and laid it under king Darius his pillow; / 9: And said that, when the king is risen, some will give him the writings; and of whose side the king and the three princes of Persia shall judge that his sentence is the wisest, to him shall the victory be given, as was appointed. / 10: The first wrote, Wine is the strongest. / 11: The second wrote, The king is strongest. / 12: The third wrote, Women are strongest: but above all things Truth beareth away the victory*". Trata-se, portanto, de uma espécie de concurso ou adivinha, em que triunfa Zorobabel, autor da frase mais sábia. Reconheço que a interpretação da inscrição é complexa. A referência tem decerto um carácter simbólico por se reportar à reconstrução do Templo de Jerusalém de que a capela constitui, desde logo, um "semelhante". Por se tratar de uma passagem que consagra o apoio do Rei Dario a Zorobabel, só me resta considerar o paralelismo escocês (ou "escotista") entre William Sinclair e o próprio Zorobabel (um Novo Zorobabel...). Mas retira-se ainda daquelas palavras uma espécie de *sentido de resistência* (o que se enquadra bem no conteúdo do livro de Esdras, no qual os judeus resistem a investidas de inimigos que tentam impedir a reconstrução do templo) e de triunfo da vontade e da fé face aos infortúnios. Mais um episódio moralista, é o que decorre também desta passagem bíblica apócrifa.

[32] Existe em Portugal uma notável figuração deste tipo, na gárgula do terraço do lavatório do Claustro do Convento de Jesus de Setúbal, e que já noutro local estudei: aí, o tronco de um homem híbrido, fusão de um homem bom e de um homem selvagem, aponta com o dedo para a maçã de Adão.

[33] Veja-se a figuração de cordas como alusões possíveis à corda, cadeia de união ou "borda dentada" do "quadro" do Aprendiz maçónico. Cf. BOUCHER, Jules – *A Simbólica Maçônica.* São Paulo. 1979, p. 183 (esta obra continua a ser, na minha opinião, uma das que melhor descreve a complexidade e especificidade do simbolismo maçónico).

[34] Cf. *A Chronological History* (inf. de 28.11.2000). Outro restauro importante, mas que segundo creio interferiu menos na estrutura da capela original, deu-se em 1880-1881, por ordem de Francis Robert, 4.º Earl de Rosslyn, quando foi adicionada a abside ou capela baptismal neogótica ao edifício, pelo lado do transepto nunca construído, através de projecto do Arq.to Andrew Kerr.

[35] Caso evidente em Portugal: D. Fernando II, o Barão de Eschwege e a obra revivalista e "esotérica" de que foram responsáveis: o Palácio da Pena (iniciada em 1842 e terminada cerca de quarenta anos depois).

[36] Cf. BOUCHER, Jules – *op. cit.,* pp. 102-103.

[37] Cf. BOUCHER – *op. cit.,* p. 114.